

con Francisco Rodríguez a quien se debe la labor escultórica del retablo de San Martín de Plasencia (1558-1567), después repetida por los hermanos Francisco y Baltasar García en el retablo de Tordesillas (1568), no en vano se encuentran relacionados con Francisco Rodríguez en el conjunto de San Martín. Otro tanto sucede con los pintores en los hermanos Pérez de Cáceres, retablo de Plasencia, retablo conmemorativo en la catedral de Plasencia (1564), retablo en la iglesia de Coria de Plasencia (1564-1577), retablo de San Martín de Plasencia (1564-1577), retablo de Plasencia de Plasencia (1564-1577), retablo de Plasencia de Plasencia (1564-1577) y retablo de Plasencia de Plasencia (1564-1577).

ALGO MAS SOBRE ESCULTURA DEL SIGLO XVI EN LA ALTA EXTREMADURA

Desde el siglo XVI circulan por el territorio hispano grabados y dibujos extranjeros procedentes sobre todo de Alemania, Países Bajos e Italia, que se prodigan todavía más en el siglo XVI. Estas colecciones de estampas, juntamente con la observación de obras de afamados artistas —ajenos a Extremadura— de los que se toman apuntes y bocetos, serán para nuestros artistas elementos imprescindibles de trabajo por tomar de ellos la forma de representación, en su aspecto parcial o en su totalidad al hacer copia exacta del modelo, como suele ocurrir con los artistas menos dotados, quienes además tras asimilarlo lo repiten una y otra vez como expresión final de un feliz hallazgo.

En el éxito alcanzado por obras «importadas» o realizadas por renombrados artistas de la misma u otra región, tenemos el fenómeno donde se origina la mayor de las veces el foco inspirador. Y va a ser en torno a las grandes catedrales de Coria, pero sobre todo de Plasencia, también en conventos y monasterios: San Benito de Alcántara y Guadalupe, e iglesias de las principales ciudades como las de Santa María y Santiago en Cáceres, donde se originen centros creadores locales motivados, quizá, por el éxito alcanzado por obras de mayor envergadura debidas a artistas foráneos de reconocido prestigio, y en torno a los cuales surgen artistas y talleres, sin categoría de escuela y por lo general de poca relevancia y significación en el conjunto hispánico, pero con algunas figuras que, aunque discretas, consiguen alcanzar alguna difusión que en ocasiones llegan a rebasar los límites no sólo de la ciudad episcopal, sino incluso del territorio de la propia diócesis.

Así Alonso Hipólito trasciende la ciudad de Plasencia al hacer la labor de escultura del retablo de Arroyo de la Luz (1548-1556)¹. Lo mismo ocurre

1 José María Torres Pérez, 'Puntualizaciones documentales sobre el retablo de

con Francisco Rodríguez a quien se debe la labor escultórica del retablo de San Martín de Plasencia (1558-1565)², después repetida por los hermanos Francisco y Baltasar García en el retablo de Tejada de Tiétar (1568)³, no en vano aparecen relacionados con Francisco Rodríguez en el conjunto de San Martín. Otro tanto sucede con los pintores, así los hermanos Pérez de Cervera, vecinos de Plasencia, realizan conjuntamente trabajos en la catedral placentina (1564), separadamente en iglesia de Casas de Millán (1549-1557), iglesia de San Martín de Plasencia (1560-1577), parroquial de Santiago de Cáceres (1569), Tejada de Tiétar (1575). Miguel Martínez pinta los tabletos del retablo mayor del convento de San Vicente en Plasencia (1591) y realiza trabajos en un buen número de iglesias de ambas diócesis: Arroyomolinos, Jarandilla, Jerte, Montehermoso, Pasarón, Pedroso, Santa Cruz de la Sierra, Santibáñez el Alto, Torrejoncillo y Trujillo⁴.

Estos artistas de rango menor van formando su gusto o acrecentando su repertorio iconográfico —como veníamos diciendo— a través de la estampa, de la observación directa de obras realizadas en la región por renombrados artistas, de la colaboración o aprendizaje con algunos de ellos, o en una rápida visualización de la obra que se produce en talleres locales. Muy significativa es la difusión que alcanzan los modelos aportados por Roque Balduque y Alonso Berruguete en las imágenes de los retablos cacereños de las iglesias de Santa María (1547-1550) y Santiago (1557-1569), que suponen una aceptación, interpretación y repetición por parte de Pedro de Paz en su obra escultórica para distintos puntos de la diócesis de Coria⁵.

Hay por tanto en la escultura alto-extremeña del siglo XVI una proyección de los focos andaluz y castellano. Dentro de la influencia ejercida por Guillén Ferrant y Roque Balduque hay que circunscribir a Alonso Hipólito, Francisco Rodríguez, los hermanos Francisco y Baltasar García y a Pedro de Paz. La traza del retablo cacereño de la iglesia de Santa María

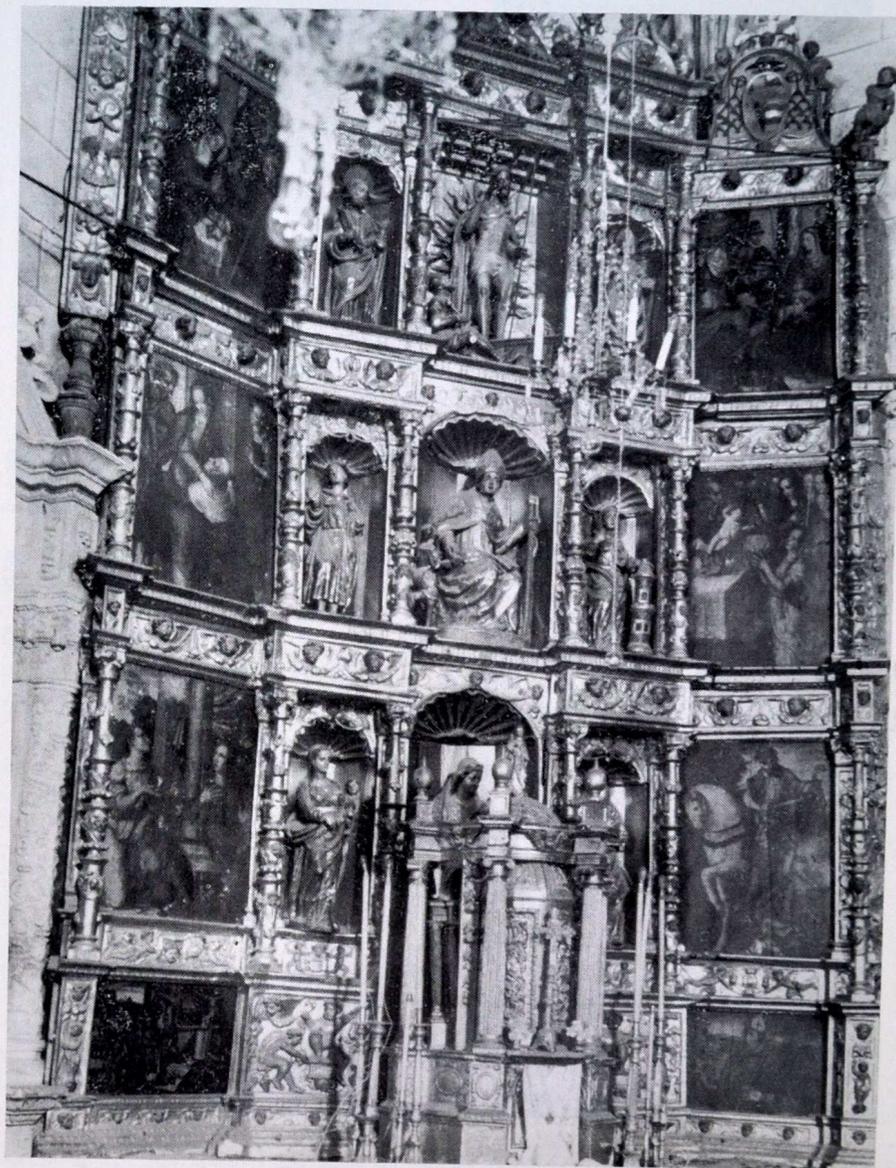
Arroyo de la Luz', en *Revista de Estudios Extremeños* (1979), pp. 593-618 y Florencio J. García Mogollón, 'En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz', en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres 1979), pp. 299-321.

² Vicente Paredes, 'Pinturas en tabla de Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín, parroquia filial de la Ciudad de Plasencia, en el año de 1903', en *Revista Extremadura* (1903), pp. 472-474 y Ramón Mérida, *Catálogo Monumental de Cáceres* (Madrid 1924), t. II, pp. 310-313.

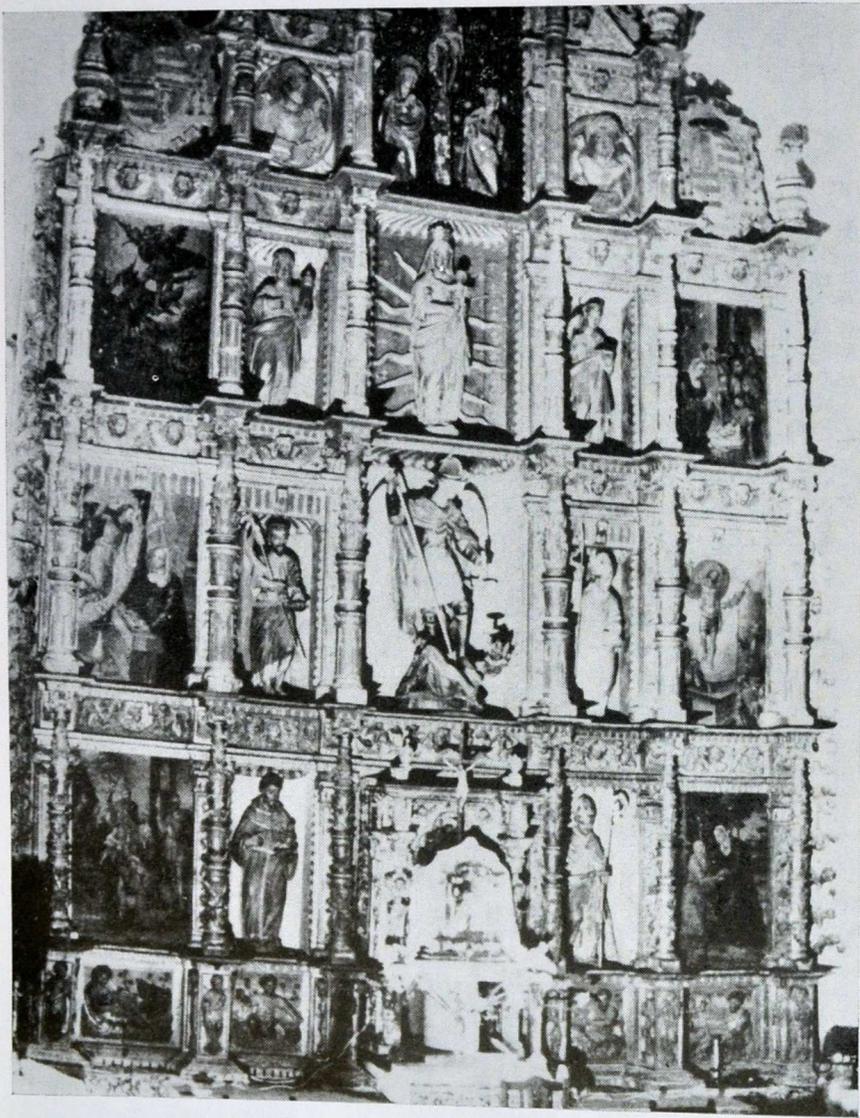
³ Domingo Montero Aparicio, *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca 1975), p. 293.

⁴ José María Torres Pérez, 'El Manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII', en *Academia* (1985), pp. 231-258.

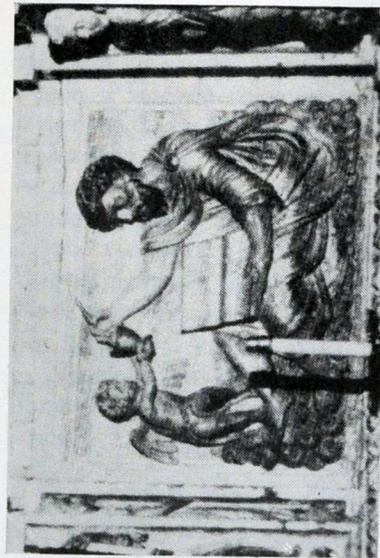
⁵ José María Torres Pérez, 'Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI', en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (Cáceres 1981), pp. 301-309; 'La huella de Berruguete en Pedro de Paz tasador del retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres', en *Alcántara* (1985), pp. 7-15 y *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata (Cáceres): Una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba* (Cáceres 1985), 89 pp.



LAM. 1. Retablo de la iglesia de San Martín en Plasencia. (Archivo MAS).



LAM. 2. Retablo de la iglesia de Tejada de Tiétar. (Tomado de la obra de Domingo Montero Aparicio).



LAM. 3.

a	c
b	d

San Mateo y San Juan del retablo de Tejada de Tiétar (Fot. de Montero Aparicio). *San Mateo y San Juan del retablo de Sierra de Fuentes.* (Fot. de Torres Pérez).

debida a Diego Guillén Ferrant⁶, dejará su impronta en los conjuntos de Arroyo de la Luz, San Martín de Plasencia y Tejada de Tiétar. Florencio J. García Mogollón⁷ ha hecho notar algunas coincidencias entre los retablos coetáneos de Santa María de Cáceres y Arroyo de la Luz, especificando que Alonso Hipólito debió tener relaciones con Balduque y Ferrant, lo que explicaría también que este último hiciese en 1556 la tasación de la parte escultórica del retablo de Arroyo de la Luz. Los ecos berruguetescos que muestran las imágenes de Alonso Hipólito en este conjunto, por ser más tardía la escultura del retablo de la iglesia de Santiago está claro que no pueden ser trasunto de ellas, sino que forman parte de esa común aceptación por parte de todos los escultores del momento de la estética de Berruguete y de la progresiva asimilación que hacen del lenguaje manierista, también presente, por otra parte, en la obra de Balduque de Cáceres hacia la que apuntan las esculturas de Arroyo con mayor intensidad.

Diego Guillén Ferrant se convierte en el introductor del retablo plateresco en Extremadura al dar la traza para el retablo cacereño de la iglesia de Santa María, junto a él hay que destacar el papel ejercido por el placentino Alonso Hipólito quien al año siguiente de iniciarse la obra escultórica de Santa María en Cáceres, comienza la de Arroyo bajo la misma formulación y lenguaje plateresco, trasladándola a su terminación a la ciudad de Plasencia donde será bien acogida por Francisco Rodríguez y los hermanos Francisco y Baltasar García, ya experimentados en el oficio, baste recordar el retablo mayor de Casas de Millán (1545) debido a Francisco García, construido a base de columnas retalladas con repertorio extraído del gótico, ornamentado en frisos mediante cabezas aladas de querubines y en molduras y guardapolvos por roleos, cintas, medallones y motivos heráldicos, lo que hace ver su relación con el mundo renaciente, aun cuando la presencia de molduras caladas en los recuadros de pintura y el rígido sistema de casilleros en que viene articulado supongan todavía una dependencia del estilo gótico. Francisco García es también conocedor directo del retablo mayor de Santa María pues intervino en su tasación⁸.

El retablo de San Martín de Plasencia (lám. 1) se comienza en 1557 a expensas del Sr. Obispo Don Gutierre Vargas de Carvajal, quien confió la obra a Francisco Rodríguez «notable entallador», natural y vecino de Plasencia⁹. En 1558 debió estar muy avanzado el trabajo, pues se entregan al

⁶ Jesús M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla 1983), pp. 115-116.

⁷ Florencio García Mogollón, *op. cit.*, p. 303.

⁸ José Benavides, 'Nota sobre la catedral de Plasencia', en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1905), p. 41.

⁹ José Benavides Checa, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia 1907), p. 138.

escultor algunas cantidades «para comprar una toza de castaño, para de ella hacer la imagen del Señor San Martín»¹⁰. En 1565 se efectúan pagos al escultor «porque desasentó el retablo para pintarse»¹¹ encargándose posteriormente de volver a asentarlos una vez dorado¹². Diego Pérez de Cervera se ocupa en dorar el retablo hasta el 28 de enero de 1569 en que se tasó su trabajo en la cantidad de 350.000 maravedís, si bien tendría que esperar para completar el cobro hasta 1577¹³. La pintura de escenas se encargó a Luis de Morales, que se ocuparía en ellas al mismo tiempo que terminaba las del retablo de Arroyo de la Luz. Las cuentas de la iglesia de San Martín hacen mención de él entre los años 1562-1565, también en 1567 al recibir un resto que completa los 1.652 reales y 94 maravedís que importó su trabajo¹⁴.

Suponemos que el autor de la traza sería el mismo Francisco Rodríguez, a quien Benavides califica de «notable entallador», y tal vez igualmente conceptuado por el ilustre benefactor Don Gutierre Vargas de Carvajal promotor de este conjunto como también lo fue de otros muchos en la diócesis placentina. La traza deriva de los retablos mayores de las iglesias de Santa María de Cáceres y de Nuestra Señora de la Asunción de Arroyo de la Luz. Se compone en su distribución arquitectónica de banco, tres cuerpos y ático, y se organiza en tres calles y dos entrecalles, de menor anchura. Utiliza como soporte finos balaustres con capiteles compuestos en los tres cuerpos. Emplea en la ornamentación de frisos cabezas aladas y guirnalda. Las hornacinas para esculturas se cierran con arco de medio punto y venera. En el ático aparecen elementos semicirculares con heráldica y cabezas, pequeñas esculturas de angelitos y niños sustituyen flameros y linternas. Presenta, al igual que el retablo de Arroyo, planta ochavada y molduraje en esviaje en los extremos.

Francisco Rodríguez, aunque participa de la misma formulación arquitectónica y del mismo concepto ornamental de Guillén Ferrant y Alonso Hipólito, carece de la fina sensibilidad táctil de ambos escultores, mostrándose en las esculturas de bulto más clasicista y arcaizante al dotar las figuras de una severa y poco atrevida pose que rehúye alargamientos, deformaciones y contorneo helicoidal tan definidores de los presupuestos manieristas difundidos por Berruguete y asimilados e interpretados en la imaginería de los retablos de Cáceres y de Arroyo.

Otro tanto podemos decir acerca del retablo de la parroquial de Tejada de Tiétar (lám. 2), asentado en la iglesia en 1568 y tallado en Plasencia por

10 Vicente Paredes, *op. cit.*, p. 473.

11 *Ibidem*, p. 473.

12 José Benavides Checa, *op. cit.*, p. 138.

13 *Ibidem*, p. 136.

14 *Ibidem*, p. 137.

los hermanos Francisco y Baltasar García, que reciben diversas cantidades todavía en los años 1568 y 1569. El tasador de la parte escultórica fue Francisco Rodríguez, lo que prueba de nuevo las relaciones entre los tres artistas. En la pintura y dorado interviene en 1575 Antonio de Cervera¹⁵.

Este retablo sigue la misma distribución arquitectónica y ritmo compositivo que el de San Martín de Plasencia al articularse con el mismo número de calles y entrecalles y componerse mediante banco, tres cuerpos y destacado ático. El de Plasencia se acomoda al ochavo del ábside al igual que ocurre con los de Cáceres y Arroyo, éste por el contrario presenta planta lineal. Los balaustres muestran una tectónica análoga a los de San Martín, aunque son más robustos en su concepción y proporciones. Los frisos denotan una sensibilidad similar al repetir las series de querubines alados y angelotes que sostienen medallones y cartelas. Las hornacinas han perdido el medio punto al cerrarse por una venera más plana que presenta la charnela hacia afuera. Se pierde el esviaje de la molduración al no venir requerido por el carácter lineal de su planta. Las esculturas presentan el mismo severo clasicismo y gusto arcaico del conjunto placentino, lo cual argumenta en favor de la relación y dependencia que le suponemos. El ático, sin embargo, parece más relacionado con el de Casas de Millán donde se concede, al igual que en este retablo, gran importancia al frontón que a su vez cobija una caja para el crucificado y medallones con escultóricas cabezas.

En el banco, tratados en relieve, aparecen los cuatro evangelistas, bien identificados por los atributos que desde antiguo les caracterizan. Las semejanzas que presentan con las imágenes de bulto nos permiten asegurar que son obra del mismo escultor. Y una vez más, la obra salida de un taller local y secundario va a convertirse en modelo inspirador de otros escultores; en efecto, Pedro de Paz toma por arquetipos los relieves de estos evangelistas al repetir los relativos a San Mateo y San Juan (lám. 3) en el retablo de Sierra de Fuentes (1572).

Estos relieves acusan en su concepción la utilización de los mismos recursos que se emplean de igual manera para dos personajes diferentes. Así la composición de ambas escenas desvela haber empleado un único esquema para efigiar a ambos evangelistas, aunque se procure disimularlo en el giro efectuado sobre el primer dibujo. San Mateo y San Juan adoptan la misma postura y gesticulación. Aparecen sentados en acomodación al marco que los contiene. Llevan libro abierto sobre sus rodillas y adoptan actitud de escribir. A los pies de San Mateo vemos el Ángel portador del tintero en el que el evangelista moja su pluma; también en el mismo lugar aparece en el otro relieve el águila que lleva por atributo San Juan portando en su pico

15 Domingo Montero Aparicio, *op. cit.*, pp. 293-295.

los útiles del escribano. Bajo los personajes se repite el mismo efectismo conseguido por la nubecilla. Falta en las esculturas de Pedro de Paz el esbozo del paisaje que consiguen los hermanos García —aunque de forma ingenua— mediante pequeñas flores de tallo largo.

Las diferencias entre los modelos tallados por uno y otro escultor hay que buscarlos en los recursos técnicos y formales, de mayor pobreza en Pedro de Paz al hacer una talla menos jugosa y efectista. En Tejada de Tiétar los evangelistas (lám. 3, a-b) están tratados casi en alto relieve y presentan rasgos más expresivos y actitudes más elocuentes. Los de Sierra de Fuentes (lám. 3, c-d) muestran algunas incorrecciones en las proporciones anatómicas, como bien se aprecia en la suma cortedad del brazo izquierdo de la figura de San Mateo o en las rudas y grandes manos de ambos personajes. Las aposturas son menos atrevidas en estos últimos, faltando los giros y escorzos de sus homónimos. Los plegados de indumentarias aparecen tratados con mayor rigidez, planitud y antinaturalismo que en los de Tejada de Tiétar.

Creemos suficientemente probada la hipótesis que veníamos manteniendo sobre la difusión y prolongación de unas mismas trazas, modelos y repertorios en la copia e imitación efectuada por artistas autóctonos en talleres locales de segundo orden.

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

ASPECTOS DEMOGRAFICOS DE LA POBLACION CACEREÑA (S.I-V d.d.C.): MORTALIDAD

Existen pocos análisis del comportamiento demográfico en el mundo romano, derivado posiblemente de la escasez e imprecisión de las fuentes, por lo que el tratamiento otorgado desde los distintos autores que se han ocupado del tema ha estado sujeto a cálculos y especulaciones más o menos erróneas.

Si bien es difícil conocer parte de su estructura, es decir, el movimiento natural de la población en este período de una forma total, sí podemos aproximarnos de forma parcial, sobre todo en lo que a la mortalidad se refiere, gracias a los datos aportados por la epigrafía funeraria.

Para la provincia de Cáceres, de los más de ochocientos epígrafes latinos recopilados en el C.P.I.L. y otras publicaciones paralelas, hemos extraído 264 inscripciones, de las cuales 162 están dedicadas a hombres y 102 a mujeres. Corresponden éstas a un período que hemos calculado a partir de los restos asociados a los hallazgos y tipos de letras, entre los siglos I y V d. C.

Considerando pues los datos y a pesar de carecer de medias absolutas de población, que nos hubieran permitido obtener tasas brutas de mortalidad, ha sido posible representar gráficamente mediante una pirámide de población, las edades de los difuntos, así como realizar una serie de tablas con variables a través de las cuales se han relacionado estos resultados con otros más generales referidos a la Lusitania romana y verificados en su día por M. C. del Río.

En primer lugar, para obtener una media de vida, hemos sumado los años de todas las inscripciones de varones, 5.817 en total, que divididas entre 162 arrojan un total de 35,90 años. La misma operación para las mujeres, es decir dividiendo 3.876 entre 102, nos da una media de 38 años, que comparados con los de la Lusitania en general, en los hombres varía en 10 décimas, en cuanto a las mujeres, que tienen un cociente de 32, se diferencian en 6 años, aunque en este caso los datos se encuentran excesivamente